

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

»Figurale Aspekte« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough

VON KLAUS LIPPE

Ferneyhoughs Überlegungen zum Begriff der »Figur«, wie er sie in den Aufsätzen *Form–Figure–Style: an Intermediate Assessment* von 1982 und *Il Tempo della Figura* von 1984 formuliert hat,¹ stehen im Zusammenhang mit den ästhetischen Diskussionen der 1970er und 80er Jahre, vor allem um die damaligen kompositorischen Tendenzen hin zu einer Subjektivität und Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Einerseits anerkennt Ferneyhough durchaus eine nach seinem Verständnis darin implizierte Kritik am Serialismus der vorangegangenen Jahrzehnte:

»The deepest doubts concerning serial thinking are related to the perception that total mobility of parametric deployment tended to generate a series of contextless monads, whose aural logic by no means obviously followed from the abstract rules of play to which they owed their existence. It was thus the overall decontextualization of parametric structuring which led inevitably to the decay of compositional credibility.«²

Andererseits hält Ferneyhough die Überbetonung der abstrakten, rein materialbezogenen Erzeugungsstrategien serieller Musik für ebenso einseitig, wie er die Vorstellung eines ursprünglichen und natürlichen musikalischen Ausdrucks – eine »Besinnung auf die eigentliche Natur der Musik«, wie es Hans Jürgen von Bose einmal formuliert hat³ – für eine unhaltbare Fiktion hält. Im Bestreben, durch den Rückgriff auf Tonalität und metrische Rhythmik oder auch durch eine am romantischen Ideal ausgerichtete Gestik wieder zu einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu gelangen, liege das Problem, daß die musikalischen Elemente durch die Herauslösung aus ihrem Kontext, aus dem sie ursprünglich ihre Bedeutung erlangt haben, ihrerseits ihre zusammenhangstiftende Wirkung verlieren. Die musikalische Form erstarrt – nach Einschätzung Ferneyhoughs – ebenso zu einer Ansammlung unvermittelter, isolierter Ausdrucksgesten wie schon im Falle abstrakter, serieller Techniken.

Es soll hier nicht der Frage nachgegangen werden, ob Ferneyhough dem Phänomen der »Neuen Einfachheit« als Ausdruck einer zunehmenden »Innenorientierung«⁴

1 Brian Ferneyhough, *Form–Figure–Style: an Intermediate Assessment* (1982), in: ders., *Collected Writings*, hg. v. James Boros u. Richard Toop (Contemporary Music Studies 10), Amsterdam 1996, S. 21–28; ders., *Il Tempo della Figura* (1984), a. a. O., S. 33–41.

2 Ferneyhough, *Form–Figure–Style*, a. a. O., S. 26.

3 Vgl. Hans Jürgen von Bose, *Suche nach einem neuen Schönheitsideal*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 17 (1978), S. 34–39, hier S. 36.

4 Es erscheint mir vielversprechend, die »Abkehr vom Materialdenken« (vgl. Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 19 [1984], S. 45 ff.) einmal im Kontext jenes allgemeinen kulturellen Wandels in der Bundesrepublik Deutschland zu diskutieren, den Gerhard Schulze als »kollektiven Trend

ästhetischer Rationalität gerecht wird. Wichtiger ist hier die eigene ästhetische Position, die er daraus entwickelt. Seine Idee der »Authentizität eines musikalischen Dialektes« impliziert, daß sich Form und Stil einer Komposition *diachron* entfalten. D. h., daß sich die kompositorischen Mittel innerhalb ihrer eigenen Geschichte erst entwickeln müssen – im Gegensatz also zu einem synchronen, pluralistischen Gebrauch von bereits vorgefundenen stilistischen Elementen oder Ausdrucksgesten. Durch den Verlust einer selbstverständlich kontinuierlichen Geschichtlichkeit und Sinnhaftigkeit musikalischer Mittel in der Moderne kommt der Konsistenz des »Personal-Stils« dabei eine besondere Bedeutung zu. Er hebt sich nicht mehr durch seine speziellen Besonderheiten von einem objektivierten Zeitstil ab, sondern erzeugt zuallererst einen kompositorischen Zusammenhang, in dem die musikalischen Elemente ihre authentische Bedeutung erhalten. Der Personalstil ist insofern eine konkrete Aktualisierung von (grundsätzlich kontingenten und unendlichen) kompositorischen Möglichkeiten durchs Metier.⁵

In diesem Zusammenhang ist der Begriff Figur (als Gegenbegriff zur Geste) von zentraler Bedeutung. Mit der Figur möchte Ferneyhough auf ein musikalisches Element verweisen, das nicht von sich aus eine bestimmte Gestalt und transparente Bedeutung besitzt, sondern das durch seine kontextuelle Disposition definiert ist. Erst im Zusammenhang soll die Figur ein Potential mobilisieren können, das über die unmittelbare materiale Existenz einer Geste hinaus fähig wäre, die Entwicklungen und Prozesse einer Komposition innerhalb einer hörbaren Logik vermittelt erscheinen zu lassen. Eine Figur in diesem Sinne existiert nicht materiell, in ihrem autonomen Recht, sondern meint eher einen *Weg*, wie die Energien konkreter gestischer Konfigurationen zuallererst kompositorisch aktiviert werden können. Daher hält es Ferneyhough auch für sinnvoller, von »figuralen Aspekten« bestimmter musikalischer Vokabeln zu sprechen. Entscheidend seien nicht primär die hörbaren Gestalten als solche, sondern die »vektorialen Tendenzen«, die »Kraftlinien« zwischen musikalischen Objekten. Zur Veranschaulichung dieses Verhältnisses zitiert Ferneyhough John Ashberys Bild einer von der Meeresenergie bewegten Welle, die an einem Felsen bricht, um ihre Form in einer Geste preiszugeben.⁶

Neben Ashbery hat vor allem Gilles Deleuze Ferneyhoughs Metaphorik beeinflusst. Ein Zitat aus Deleuze' Buch über den Maler Francis Bacon⁷ hat Ferneyhough in *Form–Figure–Style* als Motto vorangestellt:

zur Erlebnisorientierung« (bzw. »Innenorientierung«) bezeichnet hat. Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2000⁸.

5 Vgl. auch Theodor W. Adorno: »Metier setzt die Grenze gegen die schlechte Unendlichkeit in den Werken. Es bestimmt, was mit einem Begriff der Hegelschen Logik die abstrakte Möglichkeit der Kunstwerke heißen dürfte, zu ihrer konkreten. Darum ist jeder authentische Künstler besessen von seinen technischen Verfahrensweisen; der Fetischismus der Mittel hat auch sein legitimes Moment.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1989, S. 71 f.

6 Vgl. Ferneyhough, *Il Tempo della Figura* (Anm. 1), S. 33.

7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris 1981.

»En Art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces.«⁸

Deleuze behandelt in seinem Buch unter anderem die Frage, wie die moderne Malerei der Unangemessenheit entgehen kann, bloße Figuration, Illustration oder Narration zu sein. Ein möglicher Ausweg besteht nach Deleuze in der Abstraktion; der andere, von Bacon gewählte Weg hält dagegen an der Figur fest:

»Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le «figural» au figuratif.«⁹

Deleuze benutzt den Begriff des »Figuralen«¹⁰ (als Gegenbegriff zum Figurativen), um auszudrücken, daß Bacons Figuren nichts abbilden oder repräsentieren, sondern Unsichtbares, Kräfte sichtbar machen wollen. Und ähnlich wie Bacon in der Malerei versucht auch Ferneyhough in der Musik, dem »figurativen« Charakter ohnehin hörbarer Gestik zu entgehen, indem diese durch eine strukturell verankerte Komplexität gleichsam »dekonstruiert«¹¹ wird. Dabei wählt er nicht den Weg der Abstraktion, den er analogisch schon an seriellen Techniken kritisiert hatte, sondern er versucht, die »unsichtbaren«, d. h. im weitesten Sinne strukturell vermittelten Energien und Kraftlinien im Auflösungsprozeß der Gestalten selbst erfahrbar zu machen.

Im Folgenden soll versucht werden, einige konkrete Anschauungen des Begriffes aus dem musikalisch-technischen Kontext des Kompositionsprozesses selbst zu gewinnen.

*

Eine Komposition beginnt bei Ferneyhough stets mit umfangreichen Entwürfen zur Form, Struktur und Prozeßhaftigkeit. Ferneyhough nennt diese Entwürfe die »Vorkomposition«, die in der Regel bereits musikalisch weitgehend konkretisiertes Material zur Verfügung stellt. Ich möchte mich hier auf den Aspekt des Rhythmus beschränken.¹² Im Falle des ersten Satzes des Vierten Streichquartettes wurde von Ferneyhough zunächst eine Matrix erstellt, die das rhythmisch-formale Fundament der gesamten Komposition bereitstellt.

8 A. a. O., zit. nach der 12., vermehrten Aufl. v. 1984, S. 39.

9 A. a. O., S. 9.

10 Die substantivische Verwendung des Begriffs geht Deleuze zufolge bereits auf die 1971 entstandene Dissertation *Discours, Figure* von François Lyotard zurück.

11 Dekonstruktion wird hier zunächst als eine durch potenzierte Konstruktion erzeugte Destruktion verstanden. Auf den Zusammenhang zur dekonstruktivistischen Architektur gehe ich unten ein.

12 Zu Aspekten der Tonhöhenstruktur vgl. Klaus Lippe, »Pitch Systems« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 13, Basel 2000, S. 54–60.

A zunehmende Anzahl von Impulsen →

B "konstante" Anzahl von RF 9-Impulsen →

abnehmende Takt Dauern

C

D

E

F

zunehmende polyrhythmische Dichte →

4	1	2	1	3	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	2	1	1	1	3	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

(RF = Random Funnel)

Bsp. 1¹³ zeigt, daß der Satz aus zwei aufeinander bezogenen strukturellen Ideen entwickelt wird. Teil A besteht aus einer Folge von neun Takten, die auf vier Systemen in jeweils unterschiedliche Mengen von Impulsen unterteilt werden. Der Taktfolge liegt eine ungeordnete Reihe der Zahlen von 1–9 zugrunde, die sich jeweils auf die Einheit Achtel beziehen. D. h.: Teil A wird in Taktdauern von 5/8, 9/8, 4/8, 6/8 usw. eingeteilt (wobei einige Takte direkt in weitere kleinere Einheiten gegliedert werden). Jedem dieser Takte wird in einem zweiten Schritt eine Anzahl von Impulsen zugeordnet. Im 1. System entstehen so z. B. Verhältnisse von 2, 3, 1 usw. gleichen rhythmischen Werten pro Takteinheit. Dabei folgt die Unterteilung einem schematischen Kalkül, wodurch eine innerhalb eines bestimmten statistischen Rahmens zu erwartende Zunahme der Impulsdichte resultiert.

Grundlage der Größenverhältnisse bilden insgesamt sieben »Random-Funnel-Tabellen«, bestehend aus Permutationen der Zahlenreihen 1–3 (= RF 3), 1–4 (= RF 4) usw. bis 1–9 (= RF 9). Funktion dieser RF-Tabellen ist es, eine zufällige, ungeordnete Reihe – z. B. 2, 4, 1, 3 – schrittweise in eine geordnete – also 1, 2, 3, 4 – zu überführen. Ohne auf das Prinzip dieser »Zufallstrichter« hier genauer eingehen zu können,¹⁴ sei angemerkt, daß ihr Potential für Ferneyhough vor allem in der »Möglichkeit einer allmählichen Verschiebung und Umordnung von vorher bestimmten Gegenständen oder Abstufungen«¹⁵ liegt und auch vor dem diskutierten Hintergrund »direktionaler Tendenzen« von Bedeutung ist.

In Teil B der Rhythmus-Matrix werden prinzipiell dieselben Verfahrensweisen angewendet. Diesmal jedoch in Umkehrung der für die Impulsdichte maßgeblichen Werte von Taktdauern und Impulsmengen. D. h.: Die Reihe RF 9, die in Teil A zur Festlegung der Taktlängenfolge dient, bestimmt hier (zusammen mit fünf weiteren Permutationen) die Anzahl der Impulse. Und die Reihen RF 3 bis RF 8, die in Teil A die Impulsmengen regeln, werden hier zur Bestimmung der Taktlängen verwendet. Auch in Teil B besteht der Gesamteffekt in einer Zunahme der Impulsdichte, da die durch RF 9 festgelegte Anzahl von Impulsen (insgesamt jeweils 45 Impulse) auf immer kleiner werdende Gesamtlängen der einzelnen Systeme verteilt werden muß.

Darüber hinaus resultiert aus der »kanonischen« Anordnung der Systeme und deren asynchron erfolgenden Taktwechseln gleichzeitig eine Steigerung der polyrhythmischen Dichte. Damit ist nicht nur der kontinuierliche Zuwachs an rhythmischen Schichten gemeint, sondern die immer häufiger auf irgendeiner dieser Schichten stattfindenden Taktwechsel: gegen Ende der Akkolade fast bei jedem Achtel. Obwohl die Takte natürlich keinen sinnfälligen Schwerpunkt mehr markieren, fungieren sie immer noch als Zeit-Räume, auf die die rhythmischen Ereignisse einheitlich bezogen sind. Durch die Zunahme an in sich asynchron verschobenen rhythmischen Beziehungen der Systeme untereinander ist der Prozeß hier wesentlich komplexer, so daß

13 Die Abbildung ist eine (kommentierte) Transkription eines autographen Arbeitsmanuskriptes, auf dem Ferneyhough in einem weiteren Schritt hier nicht wiedergegebene »Sekundärimpulse« eingetragen hat.

14 Vgl. dazu Ross Feller, *Random Funnels in Brian Ferneyhough's »Trittico per Gertrude Stein«*, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 10 (1997), S. 32–38.

15 Brief Ferneyhoughs an den Verfasser v. 14. Juli 1999.

man insgesamt von einer fortschreitenden Auflösung rhythmischer Beziehungen reden kann: Der Prozeß steuert einem Zustand hoher Entropie entgegen.¹⁶

Beide Teile der Rhythmusmatrix wenden nicht nur vom Prinzip her die gleichen Verfahrensweisen an, sondern verwenden auch dieselben RF-Serien. Sie sind insofern strukturell aufeinander bezogen, als Teil B eine Konstruktionsvariante von Teil A darstellt. Offenbar spielt hier die Vorstellung mit hinein, daß sich durch solche, auf Zahlen-Relationen basierende Operationen ein formales Potential gewinnen lasse, das sich zwar nicht unmittelbar anhören lasse, das aber dennoch im musikalischen Kontext als eine Tiefendimension wirksam ist.

Bevor es zur »eigentlichen« Komposition kommt, werden noch viele, teilweise sehr komplizierte Stadien der Materialzubereitung durchlaufen, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Die folgende Abbildung zeigt die ersten und letzten fünf Takte in ihrem (fast schon) endgültigen rhythmischen Verlauf.

Rhythmusstruktur T 1-5 (orig. Matrix)

The image shows a handwritten musical score for measures 1-5. It consists of four staves. Above the staves, there are various annotations including circled letters (J), (F), and numerical ratios like 6:5, 5:6, 5:4, and 5:3. The notation includes notes, rests, and brackets indicating rhythmic groupings. The time signature is 5/16.

Rhythmusstruktur T 17-21 (orig. Matrix)

The image shows a handwritten musical score for measures 17-21. It consists of four staves. Above the staves, there are various annotations including circled letters (J), (F), and numerical ratios like 3:2, 2:1, 3:4, and 7:4. The notation includes notes, rests, and brackets indicating rhythmic groupings. The time signature is 3/8.

Bsp. 2¹⁷

16 Die Metapher bezeichnet ein bei Ferneyhough häufig vorkommendes Gestaltungsmittel. Vgl. z. B. die »entropic tendencies« in der *Time and Motion Study III*. Vgl. Ferneyhough, *Epicycle, Missa Brevis, Time and Motion Study III* (1976), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 93 u. 96.

17 © Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Brian Ferneyhough, mit freundlicher Genehmigung. Abbildung 2 ist eine Transkription einer autographen Skizze: In der Sammlung Brian Ferneyhough der Paul Sacher Stiftung befinden sich drei zusammengehörige Skizzenblätter mit der kompletten Rhythmusstruktur der Komposition. Auf

Diese weitgehend ausgearbeitete Struktur ist Ergebnis eines mehrschichtigen Differenzierungsprozesses, bei dem die ursprüngliche Matrix durch weiteres Unterteilen, Zusammenbinden und Filtern der Impulse systematisch »überschrieben« wird.¹⁸ Die in der Matrix angelegte rhythmische Dynamik bleibt also zumindest *potentiell* auf den späteren Stufen erhalten. Ansatzweise erkennt man etwa, daß die Takte 17–21 eine höhere rhythmische Komplexität aufweisen als noch die Anfangstakte.

Auf diese Weise schreitet die Konstruktion des Rhythmus von allgemeineren zu immer weiter ausdifferenzierten Ebenen der Vorkomposition fort. Schließlich beginnt das, was im herkömmlichen Sinne als »Komposition« bezeichnet würde, mit der konkreten Vorstellung über ihren sozusagen gestischen Verlauf: Der besteht im Falle des ersten Satzes in einem einfachen, auf zwei Saiten zu spielenden Tremolo, das in neun sukzessiven »Phasen«¹⁹ mit unterschiedlichen Bewegungstypen angereichert wird.²⁰

Zu Beginn findet sich die Grundform eines auf zwei Saiten zu spielenden Tremolos auf dem Ton *gis*³ in Violine I, das von der Violine II im zweiten Takt aufgegriffen wird.

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of the String Quartet No. 4 by Brian Ferneyhough. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. A circled section in the first measure of Violin I is labeled '58'. A circled section in the second measure of Violin II is labeled 'legato (p)'. Other markings include 'deliberato (p)', 'sub.', and 'f'.

Bsp. 3,²¹ T. 1–4 (= Phase 1)

zwei Blättern notiert Ferneyhough den vierstimmigen Verlauf, wie er aus der originalen Matrix abgeleitet ist (T. 1–21). Für die endgültige Komposition wurden in diese Struktur jedoch noch weitere Takte eingefügt. Die rhythmische Skizzierung dieser (einzufügenden) Takte befindet sich auf einem dritten Blatt.

18 Dieses ist insofern auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, als Ferneyhough zu diesem Zwecke Arbeitsmanuskripte aus transparentem Papier verwendete.

19 Die Bezeichnung der Formabschnitte als »Phasen« geht auf eine autographe erste Niederschrift der Komposition zurück.

20 Vgl. auch Ferneyhoughs Ausführungen zum Vierten Streichquartett in: Ferneyhough, *String Quartet No. 4* (1992), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 153 ff.

21 Brian Ferneyhough, Viertes Streichquartett (1989–90) (Edition Peters No. 7367, © 1990 Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London; mit freundlicher Genehmigung).

In einer zweiten und dritten Phase (T. 5 ff. und 8 ff.) wird das Tremolo mit weiteren Glissando-Bewegungen angereichert und in einem sich stufenartig steigernden Satzaufbau in zwei bzw. drei Stimmen gleichzeitig verarbeitet:

The image shows two musical examples, labeled 5 and 8, illustrating tremolo and glissando techniques. Example 5 (left) shows a violin (Vn. I) and cello (Vc.) part. The violin part is marked 'subito' and '♩. 67,5', with a tremolo indicated by a wavy line and a 'p' dynamic. The cello part also has a tremolo, marked 'p' and 'f'. Example 8 (right) shows a violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), and cello (Vc.) part. The violin I part is marked 'sub.' and '♩. 58', with a tremolo and a 'pp' dynamic. The violin II part has a tremolo, marked 'pp' and 'f'. The cello part has a glissando, marked 'pp' and 'f'. Both examples include 'USW.' (and so on) indicating further development of the motif.

Bsp. 4,²² Tremolomotive zu Beginn der Phase 2 und 3

In den nächsten drei Phasen ändert sich die Situation insofern, als das Hauptmaterial dort stärker in den Hintergrund tritt. Grundsätzlich bleibt aber auch hier die Zunahme an Veränderung des Glissando-Motivs enthalten.

In den Phasen 7–9 werden schließlich alle bis dahin entwickelten Formen gleichzeitig verarbeitet. Phase 7 beginnt charakteristischerweise mit dem Wiedereintritt der anfänglichen Tremolofigur auf derselben Tonhöhe – nämlich dem *gis*³ – diesmal in Violine II.

The image shows a complex musical score for strings, including Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is marked 'sub.' and '♩. 58'. It features a variety of dynamics, including 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'ff'. There are also markings for 'deliberato', 'poco sl.', 'port. sim.', and 'alta punta'. The score is highly detailed, with many slurs, accents, and other performance instructions. A circled section in the Violin II part highlights a specific tremolo figure.

Bsp. 5, T. 25 ff. (= Phase 7)

22 Bsp. 4 u. 5, © 1990 Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London; mit freundlicher Genehmigung.

Um die einzelnen Phasen deutlich voneinander abzuheben, hat Ferneyhough den rhythmisch linearen Verlauf, wie er sich in der ursprünglichen Matrix darstellt, aufgebrochen, indem er jeweils zwei Takte einfügt, von denen der jeweils zweite durch seine gehaltenen Töne und Pausen deutlich hörbar das Ende einer jeden Phase markiert.²³ Erkennbar etwa in den Takten 3 und 4 des oben gegebenen Beispiels (vgl. Bsp. 3).

Eine dadurch klar hervortretende neunteilige Gliederung kann zusätzlich als eine Art dreiteilige Reprisesform aufgefaßt werden. Sowohl die Wahl des Materials zu Beginn einer jeden Phase als auch die Tempobeziehungen legen eine solche Interpretation nahe.²⁴ Darüber hinaus steht die Phase 7, die – in Anlehnung an den englischen Sprachgebrauch – als »Rekapitulation« bezeichnet werden könnte, strukturell an der Stelle, an der in der ursprünglichen Rhythmusmatrix der Teil B einsetzt – also der Teil, der oben als Konstruktionsvariante von Teil A bezeichnet wurde.²⁵ In einer diesbezüglich aufschlußreichen Skizze notiert Ferneyhough acht verschiedene »Types of Movement«, die mit Hilfe von Buchstaben-Indizes in die bestehende rhythmische Struktur infiltriert werden. Auf diese Weise konstruiert Ferneyhough die Rekapitulation als Höhepunkt polymorpher Verdichtung.²⁶

Die sukzessive Veränderung und Erweiterung des Tremolos spiegelt die in der rhythmischen Struktur angelegte Dynamik wider. Während die ersten drei Phasen die Entwicklung insgesamt noch sehr deutlich nachvollziehen, wird sie mit zunehmender Dichte und Komplexität der rhythmischen Struktur zunehmend gestört. Zum einen, weil der rhythmische Kontext dem Tremolo nicht mehr genug Raum zur Entfaltung läßt, zum anderen, weil die rhythmische Struktur sich selbst kontinuierlich der rhythmischen Dichte des Tremolos angleicht. Die Entwicklung des Tremolos als Thema des musikalisch-sprachähnlichen Diskurses wird dadurch gleichsam aufgelöst, womit Ferneyhough konkret Bezug auf Schönbergs Quartett op. 10 nimmt.²⁷

23 Der jeweils erste Takt wird durch eine Art »Negativabzug« eines der vorhergehenden Takte gewonnen, wie aus dem erwähnten dritten der drei Skizzenblätter mit der kompletten Rhythmusstruktur hervorgeht. Vgl. Anm. 17.

24 In den ersten drei Phasen werden die Tempi Achtel = 58 und Achtel = 67,5 verwendet, in den mittleren drei Phasen dagegen Achtel = 50, 70 und 46. Die Phasen 7 bis 9 greifen dann wieder die anfänglichen Tempi auf und übernehmen am Schluß zusätzlich das Tempo Achtel = 46 aus dem Mittelteil.

25 Ferneyhough selbst verwendet keine traditionellen Begriffe. Bedenkt man aber, daß Schönbergs Streichquartett op. 10 programmatisch im Hintergrund dieser Komposition steht, scheint es nicht abwegig, indirekte oder analoge Beziehungen zu einer traditionellen Formvorstellung zu vermuten: Das *Fourth String Quartet* ist zwischen 1989 und 1990 als Kompositionsauftrag der Baseler Gesellschaft für Kammermusik entstanden, die Ferneyhough um ein Pendant zu Schönbergs 2. *Streichquartett* bat. Wie Schönbergs op. 10 enthält auch Ferneyhoughs Quartett zwei Sätze mit zusätzlicher Singstimme. Die Texte stammen aus den *Words and Ends from Ez* von Jackson Mac Low (Bolinás 1989).

26 Die Skizze befindet sich ebenfalls in der Sammlung Brian Ferneyhough der Paul Sacher Stiftung, Basel.

27 Hierbei bezieht sich Ferneyhough insbesondere auf den ersten Satz von Schönbergs op. 10: »the first movement has arguably the closest relationship to the Schoenberg's opening movement, in that it adopts a programmatically linear/developmental stance which quickly reveals itself as untenable in the long term.« (Ferneyhough, *String Quartet No. 4* [Anm. 20], S. 160).

*

Die umfangreichen Vorarbeiten, die der Komposition vorausgehen und die hier nur angedeutet werden konnten, haben die Funktion, der Komposition eine Geschichte zu geben, in der musikalische Entwicklungen unter den Aspekten einer Kernidee zusammentreffen. Daß die zugrundeliegenden Strukturen und Proportionen nicht als solche unmittelbar hörbar sind, ist »beside (or perhaps part of) the point«:²⁸

»It all depends – it depends, above all, on accepting that some species of musical information are immediately accessible, as momentarily grasped, holistic events with clearly delimited borders, whilst others are, by their very nature, relational, i. e. assume formal potential in consequence of their embedding in a particular musical situation.«²⁹

Nun scheint ein Erkennen dieser »relationalen« Informationen durch bloßes Hören der Musik, ohne intensiven Rekurs auf die Partituren, nur schwer möglich. Daß zur ästhetischen Erfahrung von Musik ihr auditiver Mitvollzug gehört, ist trivial. In bezug auf Ferneyhough scheint es angebracht, diesen Gemeinplatz einmal umzudrehen: Eine der Komplexität angemessene Rezeption der Musik Ferneyhoughs ist ohne Kenntnis ihrer Notation kaum vorstellbar. Die Musik kann nicht einfach *nur* gehört werden; schon deshalb nicht, weil man sicher sein kann, daß das Gehörte nur bedingt etwas mit dem Notierten zu tun hat. Forderte Carl Dahlhaus bereits in den 1960er Jahren gegenüber »Tendenzen, den Anteil des Visuellen am Verständnis musikalischer Kunstwerke zu verleugnen oder gering zu schätzen« eine »Apologie der Papiermusik«,³⁰ so ist die Dichotomie zwischen der radikalisierten Schriftlichkeit und ihrer klanglichen Reproduktion bei Ferneyhough eine das Werk selbst konstituierende Dimension. Dabei sind Ferneyhoughs Partituren weder graphisch noch bloß »hinweisend« notiert.³¹ Es gibt im Prinzip kein noch so komplexes Detail, das nicht eindeutig zu reproduzieren wäre. Gerade in diesem Spannungsverhältnis sieht Ferneyhough ein Potential an Expressivität verborgen, das zu nutzen er seit den 1970er Jahren systematisch verfolgt.

Darüber hinaus ist eine Partitur Ferneyhoughs keineswegs nur das abgeschlossene Ergebnis eines Herstellungsprozesses, der im Nachhinein ohne aktualisierbare Bedeutung für die Rezeption der Musik bliebe. Vielmehr impliziert die Notation die Komplexität ihres Entstehungsprozesses *als* Bestandteil der Komposition selbst. Während es einleuchtet, daß ein Musiker die Komplexität einer Partitur seinen Möglichkeiten

28 Vgl. Ferneyhough, *Third String Quartet*, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, Hofheim 1996, S. 158.

29 Ferneyhough, *Duration and Rhythm as Compositional Resources* (1989), in: ders., *Collected Writings* (Anm. 1), S. 61.

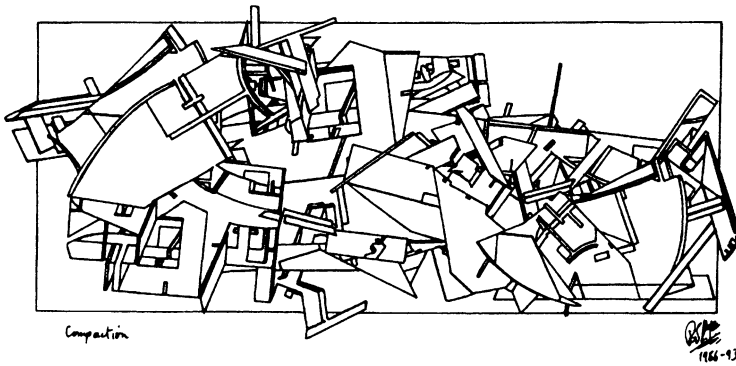
30 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 24.

31 Auch gibt es in ihr keine sonstigen außermusikalischen Elemente, wie etwa die esoterisch »schweigenden Gesänge« in Nonos Streichquartett *Fragmente–Stille, An Diotima*. Vgl. dazu das Vorwort zur Ricordi-Partitur (Nr. 133049, Milano 1981).

entsprechend reduziert,³² geht die Vorstellung, man könnte Ferneyhoughs Partituren daher ganz generell in einer vereinfachten Form umnotieren, an der Sache vorbei.³³ Die Komposition labyrinthischer Relationen und Proportionen ist für Ferneyhough überhaupt erst die Bedingung zur Formulierung authentischer ästhetischer Ziele und Bedeutungen. Die Komplexität ihrer kryptischen, palimpsest-ähnlichen Faktur ist ihr eigentlicher, nur selektiv zu aktualisierender ›Sinn‹: ein musikalisches Gefüge, dessen Elemente grundsätzlich nicht vollständig relationierbar sind.³⁴ Insofern ist der Kompositionsprozeß selbst Bestandteil eines Noten-Textes in einem weiteren Sinne. Der Text ist nicht mehr nur die Fixierung eines konventionellen, sich in der Zeit vollziehenden Klanggeschehens, sondern verweist auf einen Überschuß an Bedeutungen, deren Spuren in die Tiefe einer mehrdimensionalen Textur führen.

*

Die Besonderheit im Verhältnis von Musik und Text ist in ästhetischer Hinsicht keine singuläre Erscheinung, sondern steht auch im Zusammenhang mit dem Einzug, den das Konzept der Derridaschen Dekonstruktion nicht nur in die Literatur, sondern insbesondere auch in die Architektur gefunden hat.³⁵ Daß auch Ferneyhough an der »architektonischen Paradigmatik«³⁶ des Dekonstruktivismus partizipiert, wird anschaulich in seiner 1986–1993 entstandenen Graphik *Compaction*:



Bsp. 6

32 Vgl. dazu etwa Steven Schick, *Developing an Interpretive Context. Learning Brian Ferneyhough's »Bone Alphabet«, Perspectives of New Music* 32/1 (1994), S. 132–153; Geoffrey Morris, *Brian Ferneyhough's »Kurze Schatten II«: Performance approaches and practises*, *Context—The Journal of the Postgraduate Students of The University of Melbourne Faculty of Music* 11 (1996), S. 40–46.

33 Vgl. z. B. Christoph Keller, *Die Ferneyhough-Familie. Zürich. Tage für neue Musik 1996*, *Dissonanz* 51 (1997), S. 34–36; oder Roger Marsh, *Heroic Motives*, *The Musical Times* 1812 (1994), S. 83–86.

34 Niklas Luhmann versteht unter Komplexität eine Menge von zusammenhängenden Elementen, die nicht mehr jederzeit und vollständig untereinander relationierbar sind (vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, insb. S. 45 ff.).

35 Vgl. dazu etwa Christopher Norris u. Andrew Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?*, Zürich/München 1990, oder Mark Wigley, *Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom*, Basel/Berlin/Boston 1994.

36 Vgl. den Artikel über Jacques Derrida von Michael Wetzel (*Stichwort: Derrida*, in: Julian Nida-Rümelin u. Monika Betzler [Hg.], *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1998, S. 205–215).

Die Graphik läßt Ferneyhoughs Rezeption der 1979 entstandenen Serie von Zeichnungen des Architekten Daniel Libeskind mit dem Titel *Micromegas* deutlich erkennen.³⁷ Interessant scheint daran aber weniger die Ähnlichkeit der graphischen Arbeiten selbst als die konzeptuelle Übereinstimmung mit den kompositorischen Methoden und ästhetischen Zielen. Es ist die Komplexität einer »schiefer unausschöpflichen Tiefenwirkung«, die Ferneyhough mit Libeskind – und anderen (De)-Konstruktivisten – verbindet.³⁸

Auch hinsichtlich der Stellung des Textes lassen sich interessante Parallelen feststellen: Charles Jencks' Einschätzung etwa, daß im Vergleich mit den »wenigen fertiggestellten Bauten und divergierenden Theorien« die Zeichnungen den eigentlichen »Kern« dekonstruktivistischer Architektur darstellten,³⁹ korrespondiert in auffälliger Weise mit der Kritik an einem angeblich unspielbaren »graphischen *Manierismus*«⁴⁰ von Ferneyhoughs Notationen, die das Werk »in ihrer eigentlichen Existenzform« *seien*.⁴¹ Beide Positionen verkennen jedoch den besonderen Stellenwert, den der Text im jeweiligen Metier einnimmt. Ich möchte schließen mit einem Libeskind-Zitat, das sich auch wie eine Überlegung zum Verhältnis von Klang und Notat bei Ferneyhough lesen ließe:

»An architectural drawing is as much a prospective unfolding of future possibilities as it is a recovery of a particular history to whose intentions it testifies and whose limits it always challenges. In any case, a drawing is more than the shadow of an object, more than a pile of lines, more than a resignation to the inertia of convention. ... Being neither pure registration nor pure creation these drawings come to resemble an explication or a reading of a pre-given text – a text both generous and inexhaustible.«⁴²

37 Laut Auskunft Ferneyhoughs hat er die Zeichnungen in den 1980er Jahren in einer Freiburger Ausstellung kennengelernt (Brief an den Verfasser v. 30. März 1999). Sie sind veröffentlicht in: Daniel Libeskind, *Countersign*, (Architectural Monographs 16), hg. v. Andreas Papadakis, London 1991, S. 13–35.

38 »Ich habe keine Ahnung, wie er [Libeskind] seine Bilder hergestellt hat. Ich selber habe folgendes (was auch nicht so sehr meinen eigenen kompositorischen Methoden fernliegt) versucht: (1) Gestalten aus Papier schnipseln, (2) die daraus resultierenden Papierfetzen auf einem Fotokopierapparat frei geordnet, (3) Fotokopien von verschiedenen daraus resultierenden Konstellationen gemacht, (4) eine davon als Unterlage gewählt, worauf ich weitere Papierstücke geklebt habe, Zusatzlinien mit Tinte hinzugefügt, etwaige Fehler mit Tippex überpinselt (was dem Bild außerdem eine gewisse informelle ›Körperlichkeit‹ verleiht) und (5) einrahmende Quadrate gezeichnet, die dem Ganzen ein Gefühl von ›Resistenz‹ geben. Auf diese Weise fand ich mich imstande, das ›chaotische‹ Moment durch Zusatzbearbeitung auf verschiedenen Ebenen einzufangen und urbar zu machen. Wie bei den ›Carceri‹ von Piranesi suggerieren die Images von Libeskind eine frappierend mehrseitige ›Tiefenwirkung‹, die schier unausschöpflich zu sein scheint. Außerdem fand ich die durch seine Bildsprache evozierte Aura der russischen Futuristen (Lissitzki, Malewitsch u. a. m., aber auch der englischen Vorticisten) attraktiv und zwar in bezug auf die in ihr geborgene Möglichkeit einer ›Universalsprache‹ der visuellen (pseudoräumlich-grammatischen) Gestaltung.« Zit. aus dem (original in deutsch verfaßten) Brief vom 30. März 1999 (Anm. 37).

39 Vgl. Charles Jencks, *Architektur heute*, Stuttgart 1988, S. 256.

40 Vgl. Reinhold Urmetzer, *Donauschinger Musiktage 1986*, Das Orchester 1/1987, S. 30.

41 Vgl. Keller, *Die Ferneyhough-Familie* (Anm. 33), S. 34.

42 Libeskind, *Countersign* (Anm. 38), S. 14.

© 2004 Klaus Lippe (lippe@albanbergstiftung.at, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4020-7615>)

Alban Berg Stiftung [Alban Berg Foundation]

Lippe, Klaus (2004), »Figurale Aspekte« im Vierten Streichquartett von Brian Ferneyhough« [“Figural Aspects” in the Fourth String Quartet by Brian Ferneyhough], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 79–90. <https://doi.org/10.31751/p.294>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: complexity; compositional process; deconstructivism; Dekonstruktivismus; Komplexität; Kompositionsprozess; Notation; scetch analysis; Skizzenanalyse

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 19/08/2024